

Los CAPITALS se sentaron una tarde de verano en Berlín con Xavier Le Roy, que estaba ocupado preparando su nuevo proyecto Project, que tendría su estreno mundial en el marco de CAPITALS en septiembre de 2003. Tomando como punto de partida cómo Project nació de algunos proyectos relacionados, la conversación giró hacia las definiciones de la interpretación y los juegos en relación con las prácticas coreográficas.

MS ¿Cuál es tu relación con el proceso de tu trabajo? ¿Es posible ver una firma en tu trabajo más relacionada con el proceso que con los productos, la forma o el diseño?

XLR No sé si se puede identificar una firma de “proceso” de acuerdo con el proceso de mi trabajo, pero desde hace algún tiempo he intentado que sea posible leerla o entenderla en cada uno de ellos. Pero mientras intente cambiar los medios de producción, así como los métodos de trabajo y todos los demás elementos del proceso cuando trabajo en una producción, siempre aparecerá con otra forma y, si es una firma, es una de éstas que cambia y no se puede reconocer con una comparación formal.

Siempre trato de escapar del “trabajo en proceso de presentación estética”: el tipo de excusa de que el trabajo no está terminado pero lo mostramos y pedimos a la audiencia que entienda o lo mire de la manera adecuada, etc.

Para ser breve, creo que como espectador se puede percibir el proceso de *Self-Unfinished* al caminar hacia atrás a cámara lenta, escuchar el proceso de trabajo de *Product of Circumstances* en “el contenido de una pieza no es suficiente para una postura crítica”, mirar, oír y sentir, y participar en ello, en todo el E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.#1, que se centra en las preguntas que usted está haciendo (productos relacionados con el proceso), y el proceso de Giszelle está en la expresión de los títulos y de las escenas de la segunda parte.

MS Desde 1999 ha estado ocupado con E.X.T.E.N.S.I.O.N.S., de hecho, es algo que empezó como un proyecto en 1998 en Berlín. Era un momento en el que el trabajo y el proceso de cambiar las posiciones del actor, el espectador y el participante era arriesgado, y la noción del marco de la performance parecía romperse. Tal vez lo que se quería decir era: “Lo siento, está muerto, no hay más actuaciones, no hay lugar para ese tipo de espectáculos”. Recientemente, se está produciendo un desarrollo en el que el proceso abierto se está volviendo performance otra vez, con sus comienzos en Estocolmo y estreno en Lisboa en 2003. ¿Vuelven a ver el escenario y su marco como un lugar para el discurso crítico?

XLR Nunca he dejado de ver el teatro como un lugar para el discurso crítico. Cada proyecto crítico requiere su espacio, tiempo y método de desarrollo y presentación. El proyecto E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. empezó a trabajarse, experimentarse, interpretarse y presentarse en un espacio que no era un espacio para la presentación y/o el ensayo del teatro o de la danza, porque se estaba trabajando en el paso del ensayo a la representación con el fin de desarrollar otros métodos de trabajo, controlando al mismo tiempo todos los parámetros de la producción de una coreografía. Por lo tanto, propuse salir de los teatros y locales de ensayo para evitar un tipo de trabajo que intente acercarse al ensayo y/o a la representación y, al mismo tiempo, ser capaz de buscar estados de trabajo que estarían entre estos dos o pasando siempre de uno a otro. En otras palabras, no queríamos estar en una situación donde, por ejemplo, se pudiera decir: esto es la representación de una performance o esto es el ensayo de una performance. Y hemos intentado hacer un trabajo que se suponía que NO iba a estar en progreso. Uno de los desarrollos de este proyecto es volver al teatro, porque nosotros trabajamos en una pieza coreográfi-

ca que necesita cuestionarse las convenciones del teatro como un espacio para la representación coreográfica. Es como una inyección de un montón de ideas que salen de diferentes situaciones de E.X.T.E.N.S.I.O.N.S., buscando la parte que falta del proyecto, que es la relación con un público menos alejado. Más concretamente, es la continuidad de los talleres que se hicieron en San Sebastián, Freiburg, Hong Kong, Sao Paulo, Estocolmo, Utrecht y, finalmente, Berlín, donde se tomó la decisión de hacer una coreografía que durara toda una tarde-noche para representarla en una sala de teatro. El título de este proyecto es *Project* y el subtítulo podría ser *Extensions Workshops as a Piece*. Es otra manera de ver el proceso que está dentro de cada representación coreográfica entendida como productividad. Una coreografía es un teatro de producciones en el que los productores (actores-coreógrafos) y los receptores (espectadores) se unen. Durante la representación, la coreografía está siempre en funcionamiento en ambos lados. *Project* trabaja con la visibilidad, la comprensión o la percepción de todo este proceso. Si seguimos el discurso de la performance, como usted dice, “el marco de la presentación de la performance” también “se rompería”, incluso en el caso de que la presentación se hiciera en un teatro.

MS ¿Concretamente, cuáles son las prácticas coreográficas que se trasladarán de E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. a *Project*? Sé que usted ha estado trabajando en la relación entre la interpretación y los juegos como una forma crítica de confrontar las convenciones de la práctica coreográfica. ¿Formarán parte los deportes y las estrategias de juego de la propuesta coreográfica de *Project* y, si es así, cuáles son las características que quiere darle y qué cuestiones quiere proponer?

L.J. Huizinga definió la interpretación en *The Cultural Limits of Play and the Serious* de la siguiente manera: “Sumar las cualidades formales de la actuación podemos decir que es una actividad libre situada, de forma bastante consciente, fuera de la vida “ordinaria” por ser “no seria”, pero que al mismo tiempo absorbe al intérprete intensa y profundamente. Es una actividad relacionada con intereses no materiales, y no se puede sacar ningún beneficio de ella. Procede dentro de sus propias fronteras de tiempo y espacio, de acuerdo con unas reglas fijas y de una manera ordenada. Promueve la formación de grupos sociales que tienden a rodearse de secretos y a resaltar su diferencia respecto al mundo común disfrazándose o de cualquier otra forma”. ¿Dónde se posiciona *Project* en relación con esta definición de, tal vez, tanto la interpretación como la coreografía? Y, ¿en lo que respecta a la definición de interpretación y juego de Roger Caillouis? Estoy especialmente interesado en el sexto punto de *Make-believer*, en el que afirma que la interpretación está acompañada de una conciencia especial de una segunda realidad o de una libre irrealidad, como en contra de la vida real. A este respecto, ¿hace *Project* alguna referencia a esta noción de ilusión, que, por supuesto, está condicionada al teatro, como son el espacio y la práctica?

XLR Sí, el grupo se llevará consigo algunas prácticas de E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. como, por ejemplo, deportes y juegos que formarán parte de la propuesta coreográfica de *Project*. Con *Project* queremos trasladar los principios de los juegos al entorno del trabajo coreográfico y pasar de un campo (o actividad) a otro. Esto requiere una transformación y transferencia de las características no productivas de los juegos a la producción coreográfica.

Usando esta idea, también esperamos poner en práctica situaciones en las que se presentarían cuerpos simultáneamente durante la ejecución de los movimientos (de acuerdo con las reglas del juego) y en el campo de las decisiones libres (influyendo en el juego y en la representación de la situación).

Para obtener esta característica, desarrollamos situaciones y métodos de trabajo basados en los juegos. También estamos analizando la idea de los juegos y las reglas para desarrollar una coreografía que nos permitiría trabajar y presentar diferentes “estados de performance” o, en

otras palabras, distintos niveles de participación de los actores en la coreografía. El juego se usa como herramienta para posibilitar a los actores ir más allá de la mera interpretación de un papel, para limitar su presencia en la ejecución de los movimientos que representan un tipo de cuerpo concreto o para la mera espontaneidad de la improvisación. El entorno y los procesos coreográficos aplicados nos permiten establecer una mayor variedad de relaciones entre la causa de un movimiento, la acción y el momento, desde su percepción hasta su ejecución. Proporciona a los participantes varias apariciones y participaciones en el escenario. El objetivo es señalar lo que se encuentra entre la “realidad” de las acciones del intérprete mientras interpreta y la “ficción” del papel que representa. La percepción de este trabajo plantea un asunto complicado: ¿es necesario o no conocer las reglas para seguir el desarrollo de nuestras propuestas?

Me interesan las similitudes y las diferencias entre algunos juegos o deportes y las performances artísticas (como la danza, por ejemplo), aceptadas como espectáculos. Algunos juegos o deportes (como el fútbol, por ejemplo) se caracterizan por el hecho de que tienen un objetivo convencional (por ejemplo, conseguir que el balón entre en la portería tantas veces como sea posible, utilizando para ello únicamente ciertas partes del cuerpo). De ahí consiguen las espectaculares actuaciones por las que se esfuerzan; es la referencia y dirige el espectáculo. Hacer arte se vuelve espectacular a través de otras convenciones: lo extraordinario, lo nuevo, la ilusión. Me interesa mezclar estos distintos tipos de percepción para cuestionar las relaciones entre objetividad, subjetividad, expectativas y sorpresa en la performance.

Al seguir la corriente de pensamiento de De Certeau sobre la escritura y los juegos, se revela otro aspecto interesante de la relación entre coreografía y juego. De hecho, ambos son espacios donde se formalizan las prácticas; el juego presupone estar separado de las prácticas sociales efectivas; al mismo tiempo, la coreografía es un “juego escrito” o, más exactamente, está relacionada con la escritura, lo que, por definición, es la producción de un sistema, un espacio para la formalización cuyo “sentido” es devolverlo a la realidad en la que se estableció (el “juego escrito”) para poder cambiar la realidad; apunta hacia una eficiencia social.

Por lo tanto, la coreografía está separada de las prácticas sociales efectivas (como lo está el juego) y, al mismo tiempo, dado que se puede percibir como un “juego escrito”, apunta hacia una eficiencia social. ¿Cómo se relacionan estos dos aspectos? ¿Podemos entender o leer esto, y, en el caso de que así fuera, cómo podríamos hacerlo? Creo que éstas son otras cuestiones que *Project* quiere resolver.

Cuando Roger Caillois escribe que a menudo los juegos están relacionados con una “segunda realidad” o una especie de “irrealidad”, pienso que está hablando de una parte de la “vida real” como si fuera una “segunda realidad”, lo que yo no entiendo como contrario u opuesto a la “vida real”, sino más bien como incluida en ella o entrelazada con la misma. También dice que los juegos sí forman parte de nuestra realidad.

En *Project* utilizamos esto como una propuesta para explorar cómo la ficción y la ilusión están relacionadas con lo que podríamos llamar a “realmente real”, o ¿es lo “falsamente real”? Durante una performance, las situaciones son tan reales como ficticias, una ilusión real. ¿O son más ficticiamente ficticias que realmente ficticias?

Por lo tanto, la interpretación, como usted dice, va acompañada de una especial conciencia de una segunda realidad o de una irrealidad libre, como en contra de la vida real, pero lo más interesante para mí es que indica el paso de lo “irreal” a lo “real” o de una “ficción irreal” a una “ficción real”, lo que también es una característica de la coreografía y la danza en su presente (presencia). La danza y la coreografía tienden a crear una obra (una obra de arte), y esta obra, que por sí misma existe “virtualmente”, sólo se hace real cuando se interpreta, como un juego. Depende del juego el que se le dé existencia a su esencia. Se tiene que interpretar para que exista.

En otras palabras, la interpretación y los juegos plantean la cuestión de qué es lo que existe, ¿qué se construye en el presente de acuerdo con lo que ya existía antes (por ejemplo, las reglas)? ¿Cómo se usan las reglas? ¿Qué es la reproducción y/o la producción? ¿En qué se parecen y se diferencian las reglas de nuestra vida cotidiana? Por ello, *Project* trabaja con ellas y usa las nociones de juego e interpretación porque permiten trabajar en el paradigma de la performance.

MS ¿Cómo define usted la performance y qué es lo que la hace importante para usted como forma de dirigirse al público?

XLR Creo que la mejor respuesta para esta pregunta es citar a Dorothea Von Hantelmann: “En su sentido más amplio, la performance apunta hacia el proceso de producción cultural —en todas sus contingencias y convencionalidades— y nos hace conscientes del hecho de que el significado está en el presente. En términos de arte, la performance, como una forma de arte con un principio y un final, implica una temporalidad, espacialidad y personificación específicas de la producción y la recepción del arte. En un sentido más general, el paradigma de la performance indica cómo la sociedad, las relaciones sociales, se producen y reproducen constantemente a través de acciones interpretadas por cada individuo; una y otra vez, aunque siguiendo ciertas reglas. Nos vestimos por la mañana, nos comunicamos, vamos a museos, materializamos ideas en objetos de arte, actuamos sobre el escenario, somos público, formamos parte de la audiencia, nos enamoramos, afirmamos, criticamos... y todas estas acciones, en su cotidianeidad o especialidad, se basan en nuestras decisiones e intenciones y, al mismo tiempo, se vuelven comprensibles, legibles, sólo eligiendo características de las anteriores que se repiten o a las que hacen referencia. En este sentido, la performance es siempre “un hacer y una cosa hecha”, como escribió Elin Diamond. Apunta hacia particularidades del sujeto como productor y producto; al “yo” como agente actuante y el “yo” constituido en y por estas performances. Plantea la cuestión de la agencia como un proceso continuado de negociación de las relaciones sociales...” y esto es lo que la hace importante como forma de dirigirse al público.

• Marte Spanberg

